

C O U P E R I N



LES OMBRES

Margaux Blanchard & Sylvain Sartre

François Couperin (1668-1733)

Leçons de Ténèbres à une et à deux voix pour le Mercredi saint (Paris, 1714)

Première Leçon*

1.	Incipit lamentatio Jeremiae prophetæ Aleph.	2'30
2.	Beth.	3'25
3.	Ghimel.	1'36
4.	Daleth.	2'09
5.	He.	2'49
6.	Jerusalem	2'21

Seconde Leçon**

7.	Vau.	1'56
8.	Zain.	3'01
9.	Heth.	1'45
10.	Teth.	2'20
11.	Jerusalem	2'08

Troisième Leçon à deux voix

12.	Jod.	1'35
13.	Caph.	1'41
14.	Lamed.	2'22
15.	Mem.	1'34
16.	Nun.	1'46
17.	Jerusalem	1'60

Chantal Santon Jeffery*, Anne Magouët** - Dessus

Margaux Blanchard - Basse de viole

Étienne Galletier - Théorbe

Marc Meisel - Orgue et clavecin

Quatre versets du psaume *Mirabilia testimonia tua* composé et chanté par ordre du Roy (Paris, 1703)

18.	Tabescere me fecit	1'26
19.	Ignitum eloquium	2'36
20.	Adolescentulus sum ego	3'11
21.	Justitia tua	2'04

Chantal Santon Jeffery, Anne Magouët - Dessus
Olivier Briand, Théotime Langlois de Swarte - Violons
Sylvain Sartre, Benjamin Gaspon - Flûtes traversières
Margaux Blanchard - Basse de viole
Marc Meisel - Clavecin

Messe propre pour les couvents de religieux et religieuses (Paris, 1690)

22.	Agnus Dei	1'20
-----	-----------	------

Marc Meisel - Orgue

Motets, à voix seule, deux et trois parties, et symphonies* (Paris, 1705)

23.	Salvum me fac Deus	1'42
24.	Infixus sum in limo profundi	1'39
25.	Laboravi clamans	3'26
26.	Confortati sunt	0'53
27.	Deus tu scis insipientiam meam	2'32
28.	Non confundantur super me	1'07
29.	Exaudi me Domine	2'12
30.	Et ne avertas faciem tuam	1'29

Benoit Arnould - Basse
Marie Rouquié, Olivier Briand, Tiphaine Coquempot - Violons
Sylvain Sartre, Benjamin Gaspon - Flûtes traversières
Margaux Blanchard - Basse de viole
André Henrich - Théorbe
Marc Meisel - Orgue

*Première mondiale

Première Leçon

- 1 Incipit lamentatio Jeremiae prophetæ
Aleph.
Quomodo sedet sola civitas plena populo : facta est quasi
vidua domina gentium : princeps provinciarum facta est sub
tributo.
- 2 Beth.
Plorans ploravit in nocte, & lachrymæ ejus in maxillis ejus :
non est qui consoletur eam ex omnibus caris ejus : omnes
amici ejus spreverunt eam, & facti sunt ei inimici.
- 3 Ghimel.
Migravit Juda propter afflictionem, & multitudinem servitutis :
habitavit inter gentes, nec invenit requiem,
omnes persecutores ejus apprehenderunt eam inter angustias.
- 4 Daleth.
Viæ Sion lugent, eo quod non sint qui veniant ad
solemnitatem : omnes portae ejus destructæ : sacerdotes
ejus gementes : virgines ejus squalidae, & ipsa oppressa
amaritudine.
- 5 He.
Facti sunt hostes ejus in capite, inimici ejus locupletati sunt :
quia Dominus locutus est super eam propter multitudinem
iniquitatum ejus : parvuli ejus ducti sunt in captivitatem ante
faciem tribulantis.
- 6 Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Première Leçon

- Ici commence la lamentation du prophète Jérémie.
Aleph.
Comment cette ville si pleine de peuple est-elle maintenant
si solitaire & si désolée ? La maîtresse des nations est devenue
comme veuve ; la reine des provinces a été assujettie au tribut.
- Beth.
Elle n'a point cessé de pleurer pendant la nuit, & ses joues
sont trempées de larmes. De tous ceux qui lui étaient chers, il
n'y en a pas un qui la console ; tous ses amis l'ont méprisée &
sont devenus ses ennemis.
- Ghimel.
La fille de Juda s'est retirée en d'autres pays, à cause de la
servitude insupportable qui l'affligeoit. Elle a demeuré parmi
les nations, & elle n'y a point trouvé de repos. Tous ses
persécuteurs se sont saisis d'elle dans son extrême douleur.
- Daleth.
Les rues de Sion pleurent, parcequ'il n'y a plus personne qui
viene à ses solennités. Toutes ses portes sont détruites. Ses
prêtres ne font que gémir : ses vierges sont toutes défigurées de
douleur ; & elle est plongée dans l'amertume.
- He.
Ses ennemis se sont élevés au-dessus d'elle ; ceux qui
la haïssoient se sont enrichis, parceque le Seigneur l'a
condamnée, à cause de la multitude de ses iniquités. Ses
petits enfans ont été emmenés captifs devant l'ennemi qui les
chassoit.
- Ô Jerusalem ! convertissez-vous au Seigneur, votre Dieu.

First Lesson

Here beginneth the lamentation of Jeremiah the prophet.

Aleph.

How doth the city sit solitary that was full of people! how is the mistress of the Gentiles become as a widow: the princes of provinces made tributary!

Beth.

Weeping she hath wept in the night, and her tears are on her cheeks: there is none to comfort her among all them that were dear to her: all her friends have despised her, and are become her enemies.

Ghimel.

Juda hath removed her dwelling place because of her affliction, and the greatness of her bondage: she hath dwelt among the nations, and she hath found no rest: all her persecutors have taken her in the midst of straits.

Daleth.

The ways of Sion mourn, because there are none that come to the solemn feast: all her gates are broken down: her priests sigh: her virgins are in affliction, and she is oppressed with bitterness.

He.

Her adversaries are become her lords, her enemies are enriched: because the Lord hath spoken against her for the multitude of her iniquities: her children are led into captivity: before the face of the oppressor.

Return, O Jerusalem, to the Lord thy God.

1. Lesung

Es beginnt das Klagelied des Propheten Jeremia.

Aleph.

Wie sitzt die Stadt nun allein, die voll Volcks war? Sie ist gleich wie zur Witwen worden; die Königin der Heyden, die Fürstin über die Lande ist zinsbar worden.

Beth.

Des Nachts weinet sie ohn Auffhören, und ihre Thränen sind auf ihren Backen. Es ist niemand von all ihren Geliebten, der sie tröste, all ihre Freunde haben sie verachtet und sind ihr zu Feinden geworden.

Ghimel.

Juda ist hinweggezogen umb des Elends und [der] schweren Dienstbarkeit willen, er wohnt unter den Heyden und findet keine Ruhe; alle, die ihn verfolgen, haben sie in den Ængsten angetroffen.

Daleth.

Es ist ein Trauren auf den Wegen nach Sion, darumb daß keine Leute sind, die auf das Fest kommen. Alle ihre Thore sind zerstöret, ihre Priester seufftzen, ihre Jungfrauen sind übel gestalt, und sie selbst ist mit Bitterkeit überfallen.

He.

Ihre Feinde sind ihr über das Haupt gewachsen, und ihre Widersacher sind reich worden; denn der HErr hat über sie geredt, umb ihrer vielfältigen Übertrettung willen; ihre kleine[n] Kinder sind für dem Angesicht des Plagenden gefanglich hingeführt.

Jerusalem, kehre um zum HERRN, deinem GOtt.

Seconde Leçon

7] Vau.

Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus : facti sunt principes ejus velut arietes non invenientes pascua : & abierunt absque fortitudine ante faciem subsequentiis.

8] Zain.

Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suæ, & prævaricationis omnium desiderabilium suorum, quæ habuerat a diebus antiquis, cum caderet populus ejus in manu hostili, & non esset auxiliator : viderunt eam hostes, & deriderunt sabbata ejus.

9] Heth.

Peccatum peccavit Jerusalem, propterea instabilis facta est : omnes, qui glorificabant eam, spreverunt illam, quia viderunt ignominiam ejus : ipsa autem gemens conversa est retrorsum.

10] Teth.

Sordes ejus in pedibus ejus, nec recordata est finis sui : deposita est vehementer, non habens consolatorem : vide, Domine, afflictionem meam, quoniam erectus est inimicus.

11] Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

Troisième Leçon

12] Jod.

Manum suam misit hostis ad omnia desiderabilia ejus : quia vidit gentes ingressas sanctuarium suum, de quibus præceperas ne intrarent in ecclesiam tuam.

Seconde Leçon

Vau.

Tout ce que la fille de Sion avoit de beau lui a été enlevé. Ses princes sont devenus comme des beliers qui ne trouvent point de pâturage, & ils sont allés tous, foibles & languissans devant l'ennemi qui les poursuivoit.

Zain.

Jerusalem s'est souvenue des jours de son affliction, de ses prévarications, & de tout ce qu'elle avoit eu dans les siècles passés de plus désirable, lorsque son peuple tomboit sous la main ennemie, sans qu'il y eût personne pour le secourir. Ses ennemis l'ont vûe, & ils se sont moqués de ses fêtes du sabbat.

Heth.

Jerusalem a commis un grand peché : c'est pourquoi elle est devenue errante & vagabonde. Tous ceux qui l'honorient l'ont méprisée, parcequ'ils ont vû son ignominie, & elle a tourné son visage en arriere, en gemissant.

Teth.

Ses souillures ont paru sur ses piés, & elle ne s'est point souvenue de sa fin. Elle a été prodigieusement abaissée, sans qu'elle ait de consolateurs. Seigneur, considerez mon affliction, parceque l'ennemi s'est élevé avec orgueil.

Ô Jerusalem ! convertissez-vous au Seigneur, votre Dieu.

Troisième Leçon

Jod.

Les ennemis ont porté leurs mains à tout ce qu'elle avoit de plus désirable, parcequ'elle avoit vû entrer dans son sanctuaire des nations au sujet desquelles vous aviez ordonné qu'elles n'entreroient jamais dans votre assemblée.

Second Lesson

Vau.

And from the daughter of Sion all her beauty is departed: her princes are become like rams that find no pastures: and they are gone away without strength before the face of the pursuer.

Zain.

Jerusalem hath remembered the days of her affliction, and prevarication of all her desirable things which she had from the days of old, when her people fell in the enemy's hand, and there was no helper: the enemies have seen her, and have mocked at her sabbaths.

Heth.

Jerusalem hath grievously sinned, therefore is she become unstable: all that honoured her have despised her, because they have seen her shame: but she sighed and turned backward.

Teth.

Her filthiness is on her feet, and she hath not remembered her end: she is wonderfully cast down, not having a comforter: behold, O Lord, my affliction, because the enemy is lifted up.

Return, O Jerusalem, to the Lord thy God.

Third Lesson

Jod.

The enemy hath put out his hand to all her desirable things: for she hath seen the Gentiles enter into her sanctuary, of whom thou gavest commandment that they should not enter into thy church.

2. Lesung

Vau.

Der Tochter Sion ist all ihre Zierde vergangen; ihre Fürsten sind worden wie die Widder, die keine Weyde finden, und sie sind kraftlos hingezogen für dem Angesicht desjenigen, der hinter ihnen ging.

Zain.

Jerusalem gedencket an die Tage ihrer Trübsal, und an ihre Übertrettung an alle ihre Lust, die sie für allen Thugenden gehabet, dieweil ihr Volck beim Feind in die Hand gefallen ist, und ist kein Helffer da; ihre Feinde sehen sie und treiben Spott mit ihren Sabbaten.

Heth.

Jerusalem hat eine Sünde begangen, darumb ist sie unstäte worden. Alle, die sie ehreten, verachten sie jetzt, dann sie sehen ihre Scham. Sie aber hat geseufftzt und hat sich umbgewendet.

Teth.

Ihr Unflath [Unreinheit] klebet an ihren Füßen, und sie hat an ihr Ende nicht gedacht. Sie ist hefftig hernieder geworffen, find hat keinen Tröster. HErr, siehe mein Trübsal an, dann der Feind hat sich auffgerichtet.

Jerusalem, kehre um zum HERRN, deinem GOtt.

3. Lesung

Jod.

Was sie lustigs und anmuhtigs gehabt hat, daran hat der Feind seine Hand geschlagen, dann sie hat gesehen, daß die Heyden in ihr Heiligthum gangen sind, von welchen du befohlen hattest, daß sie in deine Gemein[de] nicht kommen sollten.

13 Caph.
Omnis populus ejus gemens, & quaerens panem : dederunt
pretiosa quæque pro cibo ad refocillandam animam. Vide,
Domine, & considera quoniam facta sum vilis.

14 Lamed.
O vos omnes, qui transitis per viam, attendite, & videte si est
dolor sicut dolor meus : quoniam vindemiavit me ut locutus
est Dominus in die iræ furoris sui.

15 Mem.
De excelso misit ignem in ossibus meis, & erudivit me :
expandit rete pedibus meis, convertit me retrorsum : posuit
me desolatam, tota die mœrore confectam.

16 Nun.
Vigilavit jugum iniquitatum mearum, in manu ejus
convolutæ sunt, & impositæ collo meo : infirmata est virtus
mea : dedit me Dominus in manu de qua non potero surgere.

17 Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

18
21 **Quatre versets du psaume *Mirabilia testimonia tua***

Tabescere me fecit zelus meus, quia obliti sunt verba tua
inimici mei.
Ignitum eloquium tuum vehementer, & servus tuus dilexit
illud.
Adolescentulus sum ego & contemptus : justificationes tuas
non sum oblitus.
Justitia tua, justitia in aeternum : & lex tua veritas.

Caph.
Tout son peuple est dans les gémissements, & cherche du
pain. Ils ont donné tout ce qu'ils avoient de plus précieux
pour trouver de quoi soutenir leur vie. Voyez, Seigneur, &
considérez l'avisement où je suis reduite.

Lamed.
O vous tous qui passez par le chemin, considérez, & voyez s'il
y a une douleur semblable à la mienne : car le Seigneur m'a
traitée selon sa parole au jour de sa fureur comme une vigne
qu'on a vendangée.

Mem.
Il a envoyé d'enhaut un feu dans mes os, & il m'a châtiée. Il
a tendu un rets à mes piés, & il m'a fait tomber en arriere. Il
m'a rendue toute desolée & tout épuisée de tristesse pendant
tout le jour.

Nun.
Le joug que m'ont attiré mes iniquités m'a accablée tout d'un
coup. La main de Dieu en a fait comme des chaînes, qu'il
m'a mises sur le cou. Ma force a été affoiblie. Le Seigneur m'a
livrée à une main de laquelle je ne pourrai jamais me défaire.

Ô Jerusalem ! convertissez-vous au Seigneur, votre Dieu.

Quatre versets du psaume *Mirabilia testimonia tua*

Mon zele m'a fait sécher de douleur ; parceque mes ennemis
ont oublié vos paroles.
Votre parole est éprouvée très-parfaitement par le feu ;
& votre serviteur l'aime uniquement.
Je suis petit, & méprisé : mais je n'ai point oublié la justice
de vos ordonnances.
Votre justice est la justice éternelle ; & votre loi est la vérité
même.

Caph.

All her people sigh, they seek bread: they have given all their precious things for food to relieve the soul: see, O Lord, and consider, for I am become vile.

Lamed.

O all ye that pass by the way, attend, and see if there be any sorrow like to my sorrow: for he hath made a vintage of me, as the Lord spoke in the day of his fierce anger.

Mem.

From above he hath sent fire into my bones, and hath chastised me: he hath spread a net for my feet, he hath turned me back: he hath made me desolate, wasted with sorrow all the day long.

Nun.

The yoke of my iniquities hath watched: they are folded together in his hand, and put upon my neck: my strength is weakened: the Lord hath delivered me into a hand out of which I am not able to rise.

Return, O Jerusalem, to the Lord thy God.

Four verses of the Psalm *Mirabilia testimonia tua*

My zeal hath made me pine away: because my enemies forgot thy words.

Thy word is exceedingly refined: and thy servant hath loved it. I am very young and despised; but I forget not thy justifications.

Thy justice is justice for ever: and thy law is the truth.

Caph.

All ihr Volck seufftzet und suchet das Brodt, sie geben all ihre köstliche Kleinoter [Kleinode] umb Speyse, ihre Seele zu erquicken. O HErr, siehe hoch und mercke, dann ich bin gar in Verachtung kommen.

Lamed.

O ihr alle zusammen, die ihr auff dem Wege fürüber gehet, mercket doch und sehet, ob ein Schmetzen sey, der meinem Schmetze gleich sey, dann er hat mich abgelesen wie die Thrauben, wie der HErr am Tage seines grimmigen Zornes geredt hat.

Mem.

Er hat aus der Höhe ein Feuer in mein Gebein gesandt, er hat meinem Fuß ein Netz gestellet und mich zurücke gestoßen. Er hat mich trostlos gemacht und ich bin den gantzen Tag mit Traurigkeit überfallen.

Nun.

Das Joch meiner Sünden ist erwachet, sie sind in seiner Hand zusammen gewickelt und auff meinen Hals gelegt. Ich bin kraftlos worden. Der HErr hat mich in eine Hand übergeben, daraus ich nicht werde auffkommen mögen.

Jerusalem, kehre um zum HERRN, deinem GOtt.

Vier Verse des Psalms *Mirabilia testimonia tua*

Mein Eifer hat gemacht, daß ich verschmachtet bin, darumb, daß meine Feinde deine Wort vergessen haben.

Deine Rede ist sehr wohl durchs Feuer geläutert, und dein Knecht hat sie lieb gehabt.

Ich bin ein Jüngling, und bin verachtet, deiner Satzungen bin ich nicht vergessen.

Deine Gerechtigkeit ist Gerechtigkeit ewiglich, und dein Gesetz ist Wahrheit.

Salvum me fac Deus
Motets, à voix seule, deux et trois parties, et symphonies

Salvum me fac Deus quoniam intraverunt aquæ usque ad animam meam.
 Infixus sum in limum profundi & non est substantia. Veni in altitudinem maris & tempestas demersit me.
 Laboravi clamans raucæ factæ sunt fauces meæ.
 Defecerunt oculi mei, dum spero in Deum meum.
 Multiplicati sunt super capillos capitis mei qui oderunt me gratis. Confortati sunt qui persecuti sunt me inimici mei injuste quæ non rapui tunc exsolvebam.
 Deus tu scis insipientiam meam & delicta mea a te non sunt abscondita.
 Non erubescant in me qui expectant te Domine Domine virtutum. Non confundantur super me qui quærunt te Deus Israel.
 Exaudi me Domine quoniam benigna est misericordia tua.
 Secundum multitudinem miserationum tuarum respice in me.
 Et ne avertas faciem tuam a puero tuo, quoniam tribulor, velociter exaudi me.

Salvum me fac Deus
Motets, à voix seule, deux et trois parties, et symphonies

Sauvez-moi, mon Dieu ; parce que les eaux sont entrées jusque dans mon ame.
 Je suis enfoncé dans une boue profonde, où il n'y a point de fermeté. Je suis descendu dans la profondeur et la mer ; & la tempête m'a submergé.
 Je me suis fatigué à crier, & ma gorge en a été enrouée : mes yeux se sont épuisés à force de regarder vers le ciel dans l'attente & l'esperance où j'étois que mon Dieu vint à mon secours.
 Ceux qui me haïssent sans sujet sont en plus grand nombre que les cheveux de ma tête. Mes ennemis qui me persecutent injustement se sont fortifiés contre moi : & j'ai payé ce que je n'avois pas pris.
 Ô Dieu, vous connoissez ma folie, & mes pechés ne vous sont point cachés.
 Seigneur, Seigneur des armées, que ceux-là ne rougissent point, à cause de moi, qui vous attendent & esperent en vous.
 Exaucez-moi, Seigneur, parceque votre miséricorde est toute remplie de douceur : regardez-moi favorablement selon l'abondance de vos divines miséricordes.
 Ne détournez point votre visage de dessus votre serviteur : exaucez-moi promptement, parceque je suis accablé d'affliction.

Traductions françaises d'après la Bible dite de Sacy, publiée pour la première fois à la fin du XVII^e siècle. (*La Sainte Bible contenant l'Ancien et le Nouveau Testament*, traduite en françois sur la Vulgate, par monsieur Le Maistre de Sacy, 1730.)

Salvum me fac Deus

Motets, à voix seule, deux et trois parties, et symphonies

Save me, O God: for the waters are come in even unto my soul.

I stick fast in the mire of the deep: and there is no sure standing.

I am come into the depth of the sea: and a tempest hath overwhelmed me.

I have laboured with crying; my jaws are become hoarse: my eyes have failed, whilst I hope in my God.

They are multiplied above the hairs of my head, who hate me without cause. My enemies are grown strong who have wrongfully persecuted me: then did I pay that which I took not away.

O God, thou knowest my foolishness; and my offences are not hidden from thee:

Let not them be ashamed for me, who look for thee, O Lord, the Lord of hosts. Let them not be confounded on my account, who seek thee, O God of Israel.

Hear me, O Lord, for thy mercy is kind; look upon me according to the multitude of thy tender mercies.

And turn not away thy face from thy servant: for I am in trouble, hear me speedily.

English translations after the so-called Douay-Rheims Bible, first published at the turn of the sixteenth to seventeenth centuries, and republished in 1749-52 with revisions by Bishop Richard Challoner.

Salvum me fac Deus

Motets, à voix seule, deux et trois parties, et symphonies

Hilf mir, o GOtt, dann die Wasser sind hineingangen bis an meine Seele.

Ich bin in den Schleim der Tieffe gesunken, und es ist kein Stand da.

Ich bin in die Tieffe des Meeres kommen, und das Ungewitter hat mich versencket.

Ich habe mich mit Ruffen bemühet, mein Rachen ist heiß worden, meine Augen haben abgenommen, dieweil ich auf meinen GOtt harre.

Ihrer sind mehr worden dann der Haar auff meine[m] Haupte, die mich ohn Ursach hassen.

Meine Feinde, die mich ohn Fug und Recht verfolgen, sind starck worden, da hab ich bezahlet, was ich nicht geraubet hatte.

GOtt, dir ist meine Unweißheit bekannt, und meine Sünde[n] sind für dir unverborgen. Laß sie meinethalben nicht schamroth stehen, die auf dich harren, o HErr, du HErr der Heerscharen. Laß sie über mir nicht zuschanden werden, die dich suchen, du GOtt Israel.

Erhöre mich HErr, dann deine Barmhertzigkeit ist gütig. Sihe mich an nach Vielheit deiner Erbarmungen:

Und wende dein Angesicht nicht ab von deinem Diener; dann ich werde geplaget, erhöre mich eilends!

Übersetzungen ins Deutsche nach der Dietenberger-Übersetzung der Vulgata von 1534, revidiert 1617 durch Caspar Ulenberg und 1712 veröffentlicht in der *Biblia Pentapla, Das ist: Die Bücher der Heiligen Schrift Des Alten und Neuen Testaments, Nach Fünf-facher Deutscher Verdolmetschung: Als I. Der Römisch-Catholischen [...]*.



Fascinés par l'influence de la musique italienne sur la musique française, Les Ombres ont concentré leurs recherches sur les compositeurs français successeurs de Lully et annonciateurs de Rameau, en particulier François Couperin, passé maître des « goûts réunis ». Suite à l'enregistrement de son *Apothéose*, et des *Nations*, nous abordons à présent son œuvre spirituelle.

Si les *Leçons de Ténèbres à une et à deux voix* invitent à la méditation et au recueillement par leurs lignes pures, il ne faut pas négliger la puissance dramatique de leur texte tiré des *Lamentations* attribuées au prophète Jérémie. À l'image des *lamentazioni* italiennes, Couperin y déploie toute la palette de son art. Privilégiant l'accompagnement du clavecin pour la première et la troisième leçon, Les Ombres soutiennent la seconde d'un grand positif avec principal. La basse continue, soulignée d'une basse de viole et d'un théorbe, assure ainsi la variété des couleurs harmoniques mises au service du discours. La voix peut alors déclamer d'une émotion fervente le récit de la destruction de Jérusalem et de son temple par une savante alternance d'airs, de récits et de mélismes d'une précision ornementale unique, dont Couperin seul a le secret.

Aux quatre versets du psaume *Mirabilia testimonia tua*, dont l'écriture alterne entre la grâce du chant a cappella et de somptueuses vocalises soutenues par un continuo haut-perché se joint une symphonie de flûtes et de violons. Quant au motet *Salvum me fac Deus*, encore jamais enregistré, il mérite sa place aux côtés des leçons, de par son texte, reprenant partiellement le psaume 68 (69) destiné au premier nocturne du jeudi saint, et son parti-pris théâtral, la voix de basse adressant une prière poignante à Dieu.

Margaux Blanchard & Sylvain Sartre

LES OFFICES DES TÉNÈBRES AU XVII^e SIÈCLE

L'écoute des *Leçons de Ténèbres* de Couperin laisse difficilement envisager le contexte dans lequel elles furent exécutées. Pourtant, comme toutes les compositions sacrées de l'époque, elles s'inséraient dans un cérémonial liturgique extrêmement codifié.

La liturgie des Ténèbres

Les offices religieux au cours desquels ces leçons étaient chantées prennent place à l'un des moments les plus importants pour les chrétiens, la semaine Sainte qui conclut le Carême, commémorant le jeûne de quarante jours du Christ dans le désert, et précédant la célébration de sa mort sur la croix et sa résurrection. Ces offices se déroulent lors des trois derniers jours de cette « semaine peineuse », jeudi, vendredi et samedi saints ou *Triduum sacrum*, qui marquent successivement la Cène, dernier repas de Jésus avec ses disciples, la crucifixion et le repos dans le tombeau avant la résurrection. Ces cérémonies correspondent précisément aux matines et laudes, soit les deux premiers offices de ces trois journées.

La structure liturgique des matines se décline selon un rythme ternaire éminemment symbolique : chacun des trois nocturnes qui les composent voit se succéder trois psaumes puis trois fois le

couple lecture et répons. Au cours des laudes qui suivent, on peut entendre plusieurs psaumes et cantiques, dont le psaume 50 (51) *Miserere* qui ouvre et clôt l'office. Dans ce vaste ensemble, les leçons de Ténèbres, dont le texte est issu du livre des *Lamentations* de l'*Ancien testament*, ne constituent qu'une petite partie. Elles ne se font entendre qu'à l'occasion du premier nocturne de chaque jour, les deux autres étant constitués d'extraits des sermons de saint Augustin sur les psaumes et d'épîtres de saint Paul. Mais la puissance évocatoire des *Lamentations*, attribuées à Jérémie, explique qu'elles aient suscité l'intérêt des musiciens : le prophète y déplore la chute du temple de Jérusalem en 587 avant Jésus-Christ, la captivité du peuple juif et les fautes qui ont entraîné cette déchéance.

Une dramaturgie sacrée

En se rendant à l'office, les fidèles venaient assister à une véritable dramaturgie sacrée, un théâtre de la déploration. À la fin de chaque psaume, on prenait soin d'éteindre l'un des quinze cierges posés devant l'autel sur un chandelier triangulaire, pour signifier l'abandon progressif de Jésus par ses disciples. Les autres cierges répartis dans l'église étaient ensuite

éteints pendant les laudes, alors que le jour se levait. Seul le cierge au sommet du chandelier triangulaire demeurait allumé. On le dissimulait derrière l'autel pendant le dernier *Miserere* pour signifier la mort du Christ. Puis l'assistance produisait un vacarme, en remuant les bancs ou en frappant dessus, pour rappeler le tremblement de terre consécutif à la mort du Christ. Le cierge dissimulé était enfin réexposé pour signifier la résurrection.

En raison de son succès, sans doute au XVI^e siècle, l'office fut avancé à l'après-midi de la veille pour permettre à plus de fidèles d'y assister. Il faut s'imaginer le sanctuaire progressivement plongé dans l'obscurité au fur et à mesure de l'extinction des cierges et de la tombée du jour, expliquant le terme de Ténèbres donné à l'office dès cette époque. Cette anticipation explique aussi que l'on parlât désormais des offices des mercredi, jeudi et vendredi saints, au lieu de jeudi, vendredi et samedi. Les spectacles étant interdits pendant la quinzaine de Pâques, les théâtres et les salles lyriques fermaient leurs portes pendant cette période. Le public venait alors assister en foule aux offices religieux, et notamment aux Ténèbres, en particulier lorsqu'y participaient chanteurs et chanteuses de l'opéra, inoccupés au cours de ces semaines de dévotion. Certains journaux annonçaient ces « représentations » et l'on pouvait payer sa chaise, comme au spectacle. Cette situation au XVII^e siècle fut l'objet de controverses entre ecclésiastiques, certains s'opposant à l'usage des instruments

durant les offices de la quinzaine de Pâques, d'autres le défendant ; mais aussi de scandales, la cérémonie religieuse se transformant parfois en spectacle profane, comme le rapporte le polémiste Jean-Laurent Lecerf de la Viéville dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. L'office le plus couru était bien sûr celui auquel assistait Louis XIV. Au début de son règne personnel, après 1661, il se rendait régulièrement aux Ténèbres dans les couvents parisiens, en particulier celui des Feuillants, accompagné de la cour, mais aussi de la musique de sa Chapelle royale. On imagine alors le faste que ces cérémonies pouvaient revêtir, avec chœur, orchestre et chanteuses solistes, comme l'atteste *La muze historique* de Jean Loret.

François Couperin et les *Leçons de Ténèbres*

Les *Leçons de Ténèbres* de Couperin ne furent pas destinées aux offices auxquels participait Louis XIV. Publiées vers 1714 (l'édition ne comporte pas de date), elles furent écrites pour les sœurs de l'abbaye royale de Longchamp, par ailleurs haut lieu de promenade de l'aristocratie. Il faut malheureusement regretter que les leçons composées pour les jeudi et vendredi saints, annoncées par Couperin dans sa préface, n'aient pas été imprimées et soient à ce jour perdues. En composant ces trois pièces, le musicien s'inscrit dans un genre musical, celui de la lamentation monodique avec basse continue, que l'on peut faire remonter en France au début du XVII^e siècle avec Guillaume Bouzignac (même si la

seule lamentation conservée de lui n'est pas entièrement monodique) et dans lequel se sont illustrés de fameux compositeurs comme Marc-Antoine Charpentier ou Michel-Richard Delalande. Les deux premières leçons sont composées pour une voix de dessus (soprano) seule accompagnée de la basse continue, la troisième fait intervenir deux dessus et la basse continue. La musique s'inspire directement de la mélodie de plain-chant propre aux lectures du premier nocturne de Ténèbres, le *tonus lamentationum* : l'introduction « Incipit lamentatio Jeremiae prophetae » de la première leçon en reprend ainsi presque exactement l'intonation, à quelques ornements près. Fidèle à la tradition, Couperin compose des mélismes sur les lettres hébraïques qui précèdent chaque verset et constituent ainsi des respirations entre chaque déclamation. Si ces lettres n'ont pas de fonction particulière dans la version latine des *Lamentations*, elles servaient dans le texte hébraïque originel de moyen mnémotechnique pour la récitation, les lettres s'enchaînant dans l'ordre alphabétique. Pour mettre en valeur le texte riche en images violentes et contrastées, le musicien fait appel à sa science de la rhétorique figurative : descentes chromatiques, mélodie heurtée, déploration sur basse obstinée, retards mélodiques, registres vocaux différenciés contribuent à rendre manifestes les images décrites.

Après Couperin, d'autres compositeurs poursuivront la tradition des leçons de Ténèbres

en musique (de Blainville, Richter, Rousseau, Desvignes,...), et ce jusqu'au début du XIX^e siècle. Mais entre temps, le contexte religieux aura beaucoup changé et l'office fut sans doute moins suivi qu'à la période précédente.

Sébastien Gaudelus

Benoit Arnould - Basse taille

Nommé « Révélation lyrique classique » de l'Adami en 2007, Benoit Arnould débute rapidement en soliste avec les plus grands chefs. Il affectionne tout autant l'oratorio que l'opéra : avec Marc Minkowski, il chante Guglielmo dans *Così Fan Tutte* et les *Passions* de Bach ; avec Ton Koopman, il joue *King Arthur* de Purcell et collabore régulièrement avec Philippe Herreweghe dans des programmes de *Cantates* de Bach, *Messes* de Mozart et le *Requiem* de Fauré. Il enregistre entre autre *Dardanus* de Rameau (Antéonor) avec l'ensemble Pygmalion - R. Pichon, *Affetti Amorosi* consacré à G. Frescobaldi avec Le Banquet Céleste - D. Guillon. Sur scène, on a pu le voir au Théâtre des Champs-Élysées et à l'Opéra de Lille dans une nouvelle production de *Médée* de Charpentier (Arcas) avec E. Haïm et P. Audi ; Jupiter dans *Platée* de Rameau sous la direction de Jean-Claude Malgoire (mise en scène François Raffinot) puis au Staatsoper de Stuttgart dans une mise en scène de Calixto Bieto ; à l'Opéra National de Bordeaux dans *Les Indes Galantes* (Don Alvar et Bellone) sous la direction

de Christophe Rousset ; il interprète à l'Opéra d'Avignon et Opéra Royal de Versailles le rôle titre de *Tancredi* de Campra et prochainement Apollo dans *L'Orfeo* de Monteverdi avec Christina Pluhar. Il est sur scène avec l'Ensemble Amarillis pour un spectacle lyrique de musique baroque française autour des figures de Don Quichotte, Don Juan et Pygmalion. Dans le répertoire sacré, il collabore avec Peter Neumann, Winfried Toll, Vincent Dumestre, Stephan MacLeod, Hervé Niquet...

Anne Magouët - Dessus

Après des études littéraires et musicales complètes en tant qu'altiste, Anne Magouët, débute le chant au Conservatoire National de Région de Nantes où elle obtient des médailles d'or en chant, musique ancienne, art lyrique et un prix de perfectionnement en chant et en art lyrique dans la classe d'Annie Tasset. Elle se perfectionne ensuite avec Alain Buet. En 2013, elle est intronisée dans la Confrérie des Chevaliers du Tastevin. Elle se produit tant en récital qu'en soprano solo, invitée par des ensembles tels que Stradivaria, les Traversées Baroques, Concerto Soave, la Grande Écurie et la Chambre du Roy, les Folies Françaises, les Passions, Mensa Sonora, le Galilei Consort, les Sacqueboutiers de Toulouse, Pierre Robert, le Poème Harmonique, Sit Fast, Jacques Moderne, le Concert Spirituel, Les Ombres et bien d'autres.

Parallèlement à son répertoire classique qui s'étend de la Renaissance à la musique

contemporaine, elle a participé à divers projets avec des musiciens de jazz, dont David Chevallier (*Gesualdo Variations, Double Dowland, Sit Fast & Fear Not, Emotional Landscapes*), Alban Darche, Dominique Pifarély, Marc Ducret ainsi que le pianiste Gerardo Jerez Le Cam.

Chantal Santon Jeffery - Dessus

Appréciée pour sa « voix chaude et souple, magnifiquement soutenue » (Le Monde) et sa présence scénique, Chantal Santon Jeffery incarne de nombreux rôles à l'opéra, de Mozart (Donna Anna, Fiordiligi, la Comtesse, Sandrina...) à la création contemporaine (*Lolo Ferrari* de Fourgon à l'opéra de Rouen, *Hochzeitsvorbereitungen* de Strasnoy au Teatro Colón à Buenos Aires) en passant par Wagner (Senta dans la version française du *Vaisseau fantôme* à l'opéra de Rouen), Britten (Governess dans *The turn of the screw* à l'opéra de Lille), Haydn (rôle titre d'*Armida* à Clermont-Ferrand, Reims...), Hervé (Mélusine dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* à Bordeaux et à la Fenice), Boismortier (*Don Quichotte chez la Duchesse* à l'opéra de Metz et Versailles), Campra (*Tancredi* à l'opéra d'Avignon) Rameau (la Folie dans *Platée* à Budapest), Gassman (*Opera Seria*) ou Purcell (*King Arthur* à l'opéra de Montpellier, *Didon et Enée*...). Invitée par de prestigieux orchestres tels Le Concert Spirituel, Les Talens Lyriques, Le Cercle de l'Harmonie, Les Siècles, Opera Fuoco, le Brussels Philharmonic, Pygmalion, l'Orfeo Orchestra ou le Millenium Orchestra, elle se produit dans les plus grandes

salles de concert (Salle Pleyel, TCE, Châtelet, Teatro Colón, Bozar de Bruxelles, Arsenal de Metz, Auditorium de Radio-France, Müpa à Budapest, Philharmonie de Hong Kong, Chapelle Royale...). Son importante discographie (plus d'une trentaine d'opus) comprend de nombreuses œuvres du répertoire français (Rameau, Campra, Boismortier, Grétry, Dukas, Jaëll, Catel, Dauvergne, David, Dubois...) mais aussi Purcell, J.C. Bach, Rovetta, Mozart, Kraus, Haydn...

Les Ombres

Guidées par l'enthousiasme, l'exigence et la variété d'un groupe d'artistes intergénérationnel, Les Ombres, co-dirigées par Sylvain Sartre et Margaux Blanchard, se distinguent dans le paysage baroque d'aujourd'hui.

C'est la diversité des rencontres qui permet aux Ombres de mener avec la même passion des projets de musique de chambre en trio, ou en quatuor, autour de Bach, Couperin, ou Telemann, aussi bien que des créations scéniques plus importantes réunissant un orchestre de chambre, des solistes, chanteurs, comédiens et danseurs autour d'œuvres opératiques méconnues. Par soucis de cohérence avec le soin accordé à la partie musicale de leurs projets, et afin de ne pas toucher seulement un public d'initiés, Les Ombres choisissent de développer l'aspect scénique de leurs concerts afin de créer des spectacles à l'atmosphère unique, jeux de scènes, lumières, ou projections vidéos réunis et mis entièrement au service de la musique.

Pour autant, le travail des Ombres s'inscrit sans conteste dans la lignée musicale des pionniers du baroque. Fidèles à la pratique instrumentale dite « historiquement informée », Les Ombres ne peuvent dissocier les travaux de recherche musicologique de leur interprétation. Formés à la Schola Cantorum Basiliensis les musiciens des Ombres partent à la redécouverte des chefs d'œuvres oubliés des XVII^e et XVIII^e siècles, s'attachent à leur donner un second souffle sans jamais en trahir l'écriture, et s'intéressent particulièrement au rayonnement de la musique française à travers l'Europe.

Les Ombres ont fidélisé une équipe d'artistes parmi les plus talentueux de leur génération, complices de nombreux projets donnés sur les scènes de prestigieuses maisons d'opéra et de festivals internationaux (Folle Journée, Ambronay, Freunde Alter Musik Basel, York, Utrecht, Tokyo,...). Leurs disques sont salués par la critique: *ffff de* Télérama, Choc de Classica, Qobuzissime, Coup de cœur du jardin des critiques de France musique, Supersonic Pizzicato,... Les Ombres enregistrent pour le label Mirare.

L'ensemble bénéficie du soutien de la Fondation Orange, de la DRAC et de la Région Occitanie / Pyrénées-Méditerranée. Les Ombres sont « artistes en résidence » à la Fondation Singer-Polignac et sont membres de la FEVIS et de PROFEDIM.



Fascinated by the influence of Italian music on French composers, Les Ombres have focussed their research on Lully's successors and Rameau's precursors in France, in particular François Couperin, the master of the *goûts réunis* – the “reunited tastes”. After recording his *Apothéose* and *Les Nations*, they now approach his sacred music.

While the *Leçons de Ténèbres* for one and two voices encourage meditation and contemplation with their pure lines, the dramatic strength of their texts, borrowed from the lamentations attributed to the prophet Jeremiah, should not be overlooked. Following the example of the Italian *lamentazioni*, Couperin makes use of the whole palette of his art. Favouring a harpsichord accompaniment in the first and third lessons, Les Ombres use a large positive organ with a principal stop in the second. The basso continuo, underlined by a bass viol and a theorbo, provides a variety of harmonic colours to serve the rhetoric. The voice can thus declaim the narrative of the destruction of Jerusalem and its temple with fervent emotion, in a subtle alternation of airs, *récits* and melismas, and with a unique ornamental precision that seems to be a secret known only to Couperin.

The four verses of the Psalm *Mirabilia testimonia tua*, alternating between the grace of *a cappella* singing and sumptuous vocalises supported by a high-pitched continuo, are enhanced by a “symphony” for flutes and violins. Like the motet *Salvum me fac Deus*, which has never been recorded previously, it is on a par with the *Leçons* for its text, which draws on Psalm 68 (69), from the first Nocturne of Maundy Thursday, and its theatrical bias, the bass voice addressing a poignant prayer to God.

Margaux Blanchard & Sylvain Sartre

THE OFFICE OF TENEBRÆ IN THE SEVENTEENTH CENTURY

Listening to Couperin's *Leçons de Ténèbres*, one does not necessarily imagine the context in which they were performed. Nevertheless, like all sacred works of the time, they fitted into a highly codified liturgical ceremonial.

The liturgy of Tenebræ

The religious offices during which these lessons were sung took place at one of the most important periods for Christians: Holy Week, bringing Lent to a close, commemorating the forty days of Christ's fasting in the desert, and preceding the celebration of his Resurrection after his death on the Cross. The lessons were sung on the last three days of what was sometimes called the "Painful Week", Maundy Thursday, Good Friday and Holy Saturday, the *Triduum sacrum* successively marked by Jesus's Last Supper with his disciples, his Crucifixion and his repose in the grave before the Resurrection. The specific ceremonies were Matins and Lauds – the first two offices of these three days.

The liturgical structure of Matins follows a highly symbolic ternary pattern: each of the three nocturnes they comprise consists of three psalms followed by three lessons (readings) and their responsories. During Lauds several psalms and canticles were heard, including Psalm 50

(51), *Miserere*, which opened and concluded the office. In this extensive ritual, the Tenebræ lessons, whose text is drawn from the Old Testament's Book of Lamentations, represent but a small part. They are only heard during the first nocturne of each day, the two others consisting of excerpts of Saint Augustine's sermons on the psalms and Saint Paul's epistles. But the suggestive power of the Lamentations attributed to Jeremiah explains why they aroused musicians' interest: the prophet bemoans the destruction of the temple of Jerusalem in 587 B.C., the captivity of the Jewish people and the sins that caused this fall.

A sacred dramaturgy

The faithful who went to the office came to attend a genuine sacred dramaturgy, a theatrical lamentation. At the end of each psalm, one of the fifteen candles placed in front of the altar on a triangular candelabra was extinguished to symbolize the gradual abandonment of Jesus by his disciples. The other candles burning in the church were then put out during Lauds, as the day broke. Only the candle at the top of the triangular candelabra remained lit. It was hidden behind the altar during the last *Miserere*, as a sign of Christ's death. Then the congregation made

a din by moving the benches or striking them, to recall the earthquake that followed Christ's death. The hidden candle was finally brought back to signify his Resurrection.

Because of its success, the office was brought forward to the afternoon of the day before, probably in the sixteenth century, so more people could attend. One imagines the sanctuary gradually plunging into darkness as the candles were put out and night fell, explaining the name *Tenebræ* given to the office at this time. This also explains why henceforth one referred to the offices of Holy Wednesday, Maundy Thursday and Good Friday (instead of Thursday, Friday and Saturday). Theatrical performances were forbidden during the Easter fortnight, and theatres and operas closed over this period. The public then flocked to the religious services, and notably to *Tenebræ*, especially when they were performed by opera singers, otherwise unoccupied during these devotional weeks. These "performances" were sometimes advertised by the press, and one could buy one's seat as in a theatre. In the seventeenth century, this situation gave rise to controversies among clerics, some objecting to the use of instruments during the Easter fortnight, others defending it; but also to scandals, since the religious ceremony sometimes turned into a secular performance, as reported by the polemicist Jean-Laurent Lecerf de la Viéville in his *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*. The most fashionable service was of course the one attended

by Louis XIV. At the beginning of his personal reign, from 1661, the king regularly went to *Tenebræ* in Parisian convents, in particular the Couvent des Feuillants, accompanied by the court, but also the music of his Chapelle Royale. One can easily imagine the splendour of these ceremonies celebrated with chorus, orchestra and solo singers, as attested by Jean Loret's *La Muze historique*.

François Couperin's *Leçons de Ténèbres*

Couperin's *Leçons de Ténèbres* were not meant for the offices attended by Louis XIV. Published around 1714 (the edition bears no date), they were most likely written for the nuns of the Royal Abbey of Longchamp, which was also a favourite promenade of the aristocracy. Unfortunately, the lessons Couperin wrote for Maundy Thursday and Good Friday and mentions in his preface were never printed and are now lost. These three pieces belong to the musical genre of the monodic lamentation with basso continuo, which can be traced back to the early seventeenth century in France and to Guillaume Bouzignac (even if his only surviving lamentation is not entirely monodic), and in which famous composers such as Marc-Antoine Charpentier and Michel-Richard Delalande distinguished themselves. The first two lessons are written for one high (soprano) voice accompanied by the basso continuo, and the third for two sopranos and basso continuo. The music is directly inspired by the plainchant melody for the readings of the first

nocturne of Tenebræ, the *tonus lamentationum*: the introduction to the first lesson, “Incipit lamentatio Jeremiæ prophetæ”, follows its intonation almost literally, except for a few embellishments. Faithful to tradition, Couperin composed vocalises on the Hebrew letters that precede each verse and thus form punctuations between each declamation. Though these letters have no specific function in the Latin version of the Lamentations, they served as mnemonics for the recitation of the original Hebrew text, since the letters are in alphabetical order. To enhance the many violent, contrasted images of the text, Couperin relies on his mastery of rhetorical word-painting: chromatic descents, angular melodies, a lamentation on a ground bass, melodic suspensions, and differentiated vocal registers all contribute to make the images apparent.

After Couperin, other composers continued the tradition of setting the Tenebræ lessons (including Charles-Henri de Blainville, Franz Xaver Richter, Jean-Jacques Rousseau and Pierre Desvignes), up until the beginning of the nineteenth century. But in the meantime the religious context had considerably changed and the service was by now no doubt less frequently attended.

Sébastien Gaudelus

Translation: Dennis Collins

Benoit Arnould - baritone (basse taille)

Named “Révélation lyrique classique” by Adami in 2007, Benoit Arnould made his debuts with leading conductors soon thereafter. He enjoys both oratorio and opera. With Marc Minkowski, he sang Guglielmo in *Così fan tutte* and the Bach Passions; with Ton Koopman, he performed Purcell’s *King Arthur*; and he regularly collaborates with Philippe Herreweghe in programmes featuring Bach cantatas, Mozart masses and Fauré’s Requiem. He recorded Rameau’s *Dardanus* (Anténor) with the Ensemble Pygmalion and Raphaël Pichon, a Frescobaldi programme entitled *Affetti amorosi* with Le Banquet Céleste and Damien Guillon. On stage, he was seen at the Théâtre des Champs-Élysées and at the Lille Opera in the new production of Charpentier’s *Médée* (Arcas) conducted by Emmanuelle Haïm and directed by Pierre Audi; as Jupiter in Rameau’s *Platée* under Jean-Claude Malgoire (directed by François Raffinot), and then at the Stuttgart Staatsoper in a production directed by Calixto Bieto; and at the Opéra National de Bordeaux in *Les Indes galantes* (Don Alvar and Bellone) under Christophe Rousset. At the Avignon Opera and the Opéra Royal de Versailles, he sang the title role in Campra’s *Tancredi*, and will soon be Apollo in Monteverdi’s *L’Orfeo* with Christina Pluhar. On stage, with the Ensemble Amarillis, he sings an operatic programme of French Baroque music inspired by the figures of Don Quixote, Don Juan and Pygmalion.

In the sacred repertoire, he appears with Peter Neumann, Winfried Toll, Vincent Dumestre, Stephan MacLeod and Hervé Niquet.

Anne Magouët - soprano (dessus)

After completing her literary and musical studies as a violist, Anne Magouët started to study singing at the Conservatoire National de Région de Nantes, where she won gold medals in singing, early music and opera, and obtained an advanced-level diploma in singing and opera in Annie Tasset's class. She then continued her studies with Alain Buet. In 2013 she was officially admitted into the Confrérie des Chevaliers du Tastevin. She sings as both a recitalist and solo soprano, invited by ensembles such as Stradivaria, Les Traversées Baroques, Les Ombres, Concerto Soave, La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Les Folies Françaises, Les Passions, Mensa Sonora, the Galilei Consort, Les Sacqueboutiers de Toulouse, Pierre Robert, Le Poème Harmonique, Sit Fast, Jacques Moderne, Le Concert Spirituel, and many others.

In parallel to her classical repertoire that extends from the Renaissance to contemporary music, she has taken part in various projects with jazz musicians, including David Chevallier (*Gesualdo Variations, Double Dowland, Sit Fast & Fear Not, Emotional Landscapes*), Alban Darche, Dominique Pifarély, Marc Ducret and the pianist Gerardo Jerez Le Cam.

Chantal Santon Jeffery - soprano (dessus)

Valued for her “warm, flexible, beautifully sustained voice” (*Le Monde*) and her stage presence, Chantal Santon Jeffery sings numerous roles on the operatic stage, from Mozart (Donna Anna, Fiordiligi, the Countess, Sandrina) to contemporary creations (Michel Fourgon's *Lolo Ferrari* at the Rouen Opera, Oscar Strasnoy's *Hochzeitsvorbereitungen* at the Teatro Colón in Buenos Aires), through Wagner (Senta in *Le Vaisseau fantôme* (French version) at the Rouen Opera), Britten (the Governess in *The Turn of the Screw* at the Lille Opera), Haydn (title role in *Armida* in Clermont-Ferrand and Reims), Hervé (Mélusine in *Les Chevaliers de la Table ronde* in Bordeaux and at La Fenice), Joseph Bodin de Boismortier (*Don Quichotte chez la duchesse* at the Metz Opera and Versailles), André Campra (*Tancredi* at the Avignon Opera), Rameau (*La Folie in Platée* in Budapest), Florian Leopold Gassman (*Opera Seria*) and Purcell (*King Arthur* at the Montpellier Opera, *Dido and Aeneas*). Invited by prestigious orchestras such as Le Concert Spirituel, Les Talens Lyriques, Le Cercle de l'Harmonie, Les Siècles, Opera Fuoco, the Brussels Philharmonic, Pygmalion, the Orfeo Orchestra and the Millennium Orchestra, she sings in major concert halls (Salle Pleyel, Théâtre des Champs-Élysées, Châtelet, Teatro Colon, Brussels Bozar, Arsenal de Metz, Auditorium de Radio-France, Müpa Budapest, Hong Kong Cultural Centre, Chapelle Royale). Her large discography (over thirty recordings) includes

numerous works from the French repertoire (Rameau, Campra, Boismortier, Grétry, Dukas, Marie Jaëll, Charles-Simon Catel, Antoine Dauvergne, Félicien David, Théodore Dubois), but also Purcell, J.C. Bach, Giovanni Rovetta, Mozart, Joseph Martin Kraus and Haydn.

Les Ombres

Guided by the enthusiasm, high standards and diversity of an intergenerational group of artists, Les Ombres, co-directed by Sylvain Sartre and Margaux Blanchard, are distinctive actors on the current Baroque scene.

The variety of their encounters enables Les Ombres to pursue all their projects with the same passion, whether chamber music programmes as a trio or quartet focusing on Bach, Couperin or Telemann, or larger staged productions with a chamber orchestra, soloists, singers, actors and dancers based on little known operatic works. Reflecting the care taken over the musical aspect of their projects, and in order to reach more than just connoisseurs, Les Ombres have chosen to develop the theatrical aspect of their concerts and give them a unique atmosphere, with acting, lighting or video projections combined for the sole purpose of serving the music.

However, Les Ombres unquestionably follow in the musical footsteps of the pioneers of the Baroque revival. True to so-called historically informed performance practice, they inevitably combine their musicological research work with their performances. Trained at the Schola

Cantorum Basiliensis, the group's musicians explore neglected masterpieces of the seventeenth and eighteenth centuries and strive to give them a second life without ever betraying their style; they have a particular interest in the influence of French music throughout Europe.

Les Ombres have built up a devoted team comprising some of the most talented artists of their generation, who are their partners in many projects performed on the stages of prestigious opera houses and international festivals (including La Folle Journée, Ambronay, Freunde Alter Musik Basel, York, Utrecht, Tokyo). Their recordings have been acclaimed by French critics and awarded numerous distinctions: 4F (ffff) Télérama, Choc Classica, Qobuzissime, the “Coup de cœur” of France Musique's Jardin des Critiques programme, and Supersonic Pizzicato. Les Ombres record for the Mirare label.

The group is supported by the Fondation Orange, the DRAC and the Occitanie / Pyrénées-Méditerranée Region. Les Ombres are “artists in residence” at the Fondation Singer-Polignac and members of the Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés (FEVIS) and the PROFEDIM union.



Vom Einfluss der italienischen auf die französische Musik fasziniert, hat das Ensemble Les Ombres diejenigen französischen Komponisten in das Zentrum seiner musikalischen Erkundungen gerückt, welche einerseits Nachfolger Lullys waren und andererseits als Vorläufer Rameaus gelten können, hier insbesondere François Couperin, den Meister der „goûts réunis“, des sog. „vermischten Geschmacks“. Nach der Einspielung von Couperins „Apothéose“ sowie „Les Nations“ beschäftigt es sich nun mit seinen geistlichen Werken.

Auch wenn die für eine und zwei Stimmen gesetzten „Leçons de ténèbres“ durch ihre klaren Melodien zu Meditation und Andacht einladen, sollte die dramatische Kraft ihres aus den Klageliedern entnommenen Textes, die dem Propheten Jeremia zugeschrieben werden, nicht übersehen werden. In seinen den italienischen *lamentazioni* nachempfundenen „Leçons“ entfaltet Couperin hier das ganze Spektrum seiner Kunst. Bei der ersten und dritten „Leçon“ gab das Ensemble einer Cembalobegleitung den Vorzug, bei der zweiten „Leçon“ hingegen verwenden Les Ombres ein großes Orgelpositiv mit Prinzipalregister zur Begleitung. Der Basso continuo, der durch eine Bassgamba und eine Theorbe verstärkt wird, sorgt für die Vielfalt harmonischer Farben zugunsten der Klangrede. Die Gesangsstimme kann dann mit frommer Inbrunst die Geschichte der Zerstörung Jerusalems und seines Tempels in einem geschickten Wechsel von Arien, „Récits“ und melismatischen Ausschmückungen von einzigartiger Präzision vortragen, wie allein Couperin sie zu komponieren verstand.

Zu den vier Versen des Psalms „Mirabilia testimonia tua“, bei dem anmutige A-cappella-Gesangspassagen mit prachtvollen, von einem Continuo in hoher Lage gestützten Vokalisieren alternieren, gesellt sich eine „Symphonie“ für Flöten und Violinen hinzu. Die bisher noch nie eingespielte Motette „Salvum me fac Deus“ findet zu Recht ihren Platz neben den „Leçons“ aufgrund ihres Textes, welcher einige Verse des Psalms 68 [69] für die erste Nokturn des Gründonnerstages aufnimmt, wie auch ihrer Theatralik; die Bassstimme wendet sich hier mit einem höchst ergreifenden Gebet an Gott.

Margaux Blanchard & Sylvain Sartre

DIE TRAUERMETTEN IM 17. JAHRHUNDERT

Wenn man Couperins „Leçons de Ténèbres“ heutzutage hört, kann man sich nur schwer eine Vorstellung machen von dem Kontext, innerhalb dessen sie aufgeführt wurden. Dabei waren sie wie alle anderen geistlichen Werke dieser Zeit Bestandteil einer bis ins kleinste Detail geregelten liturgischen Feier.

Die Liturgie der Trauermetten¹

Die Gottesdienste, in denen diese Lesungen gesungen wurden, fanden in der für die Christenheit höchst bedeutenden Heiligen Woche oder Karwoche statt, welche die Fastenzeit beschließt, zum Gedenken an das vierzig tägige Fasten Christi in der Wüste, wie auch an seinen anschließenden Tod am Kreuz und seine Auferstehung. Diese Gottesdienste wurden während der letzten drei Tage dieser sog. „stillen Woche“, am Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag, dem „Triduum sacrum“ abgehalten, der Dreitagefeier, die das Gedächtnis an das letzte Abendmahl Jesu mit seinen Jüngern, die Kreuzigung sowie die Grabesruhe vor der Auferstehung Jesu Christi umfasst. Diese liturgischen Feiern entsprechen jeweils genau den Matutinen sowie den Laudes, den ersten beiden Gottesdiensten dieser drei Tage.

Der liturgische Aufbau der Matutinen war von der zutiefst symbolhaften Dreizahl geprägt: Die Mette bestand aus drei Nokturnen; in jeder Nokturn kamen jeweils drei Psalmen, drei Lesungen und drei Responsorien vor. Bei den Laudes wurden mehrere Psalmen und Cantica gesungen, darunter der Psalm 50 [51] „Miserere“ zu Beginn und Abschluss des Stundengebetes. In diesem sehr umfassenden gottesdienstlichen Ensemble stellten die Lesungen der Trauermetten, deren Text den Klageliedern des Propheten Jeremia (*Lamentationes*) aus dem Alten Testament entnommen sind, insgesamt nur einen kleinen Teil dar. Sie wurden nur bei der ersten Nokturn jedes Kartages gesungen, in den zweiten Nokturnen wurden Auszüge aus den Schriften des heiligen Augustinus über die Psalmen sowie aus Episteln des heiligen Paulus bei den jeweiligen Lesungen vorgetragen. Aber die zutiefst erschütternde Aussagekraft der Jeremia zugeschriebenen Klagelieder erklärt, weshalb diese das Interesse der Komponisten geweckt haben: Der Prophet beklagt darin die Zerstörung des Tempels von Jerusalem im Jahr 587 v. Chr. sowie die Gefangenschaft des jüdischen Volkes und schildert zudem die Schuldannahme für das Geschehene.

¹-*Trauermette*, auch *Karmette*, älter auch *Tenebra* (lat.: Finsternis) ist die Bezeichnung für die Tagzeiten des Stundengebetes der römisch-katholischen Kirche an den Kartagen. Anm. d. Ü.

Eine geistliche Dramaturgie

Der Gottesdienstbesuch hielt für die Gläubigen eine regelrechte geistliche „Dramaturgie“ bereit, ein „Klagetheater“. Am Ende jedes Psalms wurde darauf geachtet, eine der fünfzehn Kerzen vor dem Altar auf einem dreieckigen, sog. „Tenebræ-Leuchter“ zu löschen, um so das allmähliche Verlassenwerden Jesu durch seine Jünger zu verdeutlichen. Die anderen, in der Kirche verteilten Kerzen wurden dann während der Laudes bei Tagesanbruch gelöscht. Nur die Kerze an der Spitze des dreieckigen Kandelabers blieb erleuchtet. Während des letzten „Miserere“ wurde dieser dann hinter dem Altar verborgen, um auf diese Weise den Tod Christi zu symbolisieren. Dann erzeugte die anwesende Gemeinde Lärm, indem sie etwa die Bänke verschob oder auf diese klopfte oder einschlug, um so an das Erdbeben beim Tode Christi zu erinnern. Die verborgene Kerze wurde schließlich wieder hervorgeholt, als Symbol für die Auferstehung.

Weil sie so großen Anklang fanden, wurden diese Gottesdienste wohl im 16. Jahrhundert auf den Nachmittag des Vortages vorverlegt, um auf diese Weise einer größeren Anzahl von Gläubigen die Teilnahme zu ermöglichen. Man muss sich vorstellen, dass der Kirchenraum durch das Löschen der Kerzen und die Abenddämmerung allmählich in Dunkelheit getaucht wurde, was die aus dieser Zeit stammende Bezeichnung

„Tenebræ“ für diesen Gottesdienst erklärt. Diese Vorverlegung erklärt auch, dass man von da an statt von den Trauermetten an Gründonnerstag, Karfreitag und Karsamstag von den Trauermetten für den Mittwoch in der Karwoche, Gründonnerstag und Karfreitag sprach. Theater- und sonstige öffentliche Veranstaltungen waren während der sog. „Quindena Paschæ“, der beiden Wochen vor und nach Ostern, verboten, die Theater und Opernhäuser waren während dieser Zeit geschlossen. Das Publikum besuchte daher in großer Zahl die Gottesdienste und vor allem die Trauermetten, insbesondere, wenn die in der stillen Woche unbeschäftigten Opernsängerinnen und -sänger daran mitwirkten. Einige Zeitungen kündigten diese „Aufführungen“ an und man konnte wie im Theater Eintritt bezahlen. Diese Situation im 17. Jahrhundert war Gegenstand von Kontroversen zwischen Geistlichen, die sich zum Teil gegen den Einsatz von Musikinstrumenten in diesem Zeitraum aussprachen, während ihn andere wiederum guthießen. Es gab aber auch Skandale, da die kirchlichen Feiern manchmal in weltliche Vorstellungen ausarteten, wie der Schriftsteller Jean-Laurent Lecerf de la Viéville in seiner Schrift „Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise“ berichtete. Der beliebteste Gottesdienst war natürlich der, an welchem Ludwig XIV. teilnahm. Nach 1661, zu Beginn seiner Herrschaft, besuchte der König in Begleitung seines Hofstaates sowie der

Musiker seiner „Chapelle royale“ regelmäßig Tenebræ-Metten in Pariser Klöstern, vor allem im Couvent des Feuillants. Man kann sich unschwer vorstellen, mit welchem festlichem Gepränge diese Gottesdienste mit Chor, Orchester und Solistinnen zelebriert wurden, wie „La muze historique“ von Jean Loret belegt.

François Couperins „Leçons de Ténèbres“

Couperins „Leçons de Ténèbres“ waren nicht für die Gottesdienste bestimmt, an denen Ludwig XIV. teilnahm. Die „Leçons“ erschienen um 1714 (die Notenausgabe ist undatiert) und wurden wahrscheinlich für die Ordensschwester der königlichen Abtei Longchamp geschrieben, nebenbei ein beim Adel höchst beliebtes Ausflugsziel. Leider wurden die „Leçons“ für den Gründonnerstag und Karfreitag, deren bevorstehende Drucklegung Couperin in seinem Vorwort ankündigt, nicht veröffentlicht; sie sind heutzutage verschollen. Mit der Vertonung dieser drei Lesungen greift der Komponist die musikalische Gattung des monodischen Klagegesangs mit Basso continuo auf, welche in Frankreich bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts und Guillaume Bouzignac zurückverfolgt werden kann (obwohl die einzig erhaltene „Lamentation“ dieses Komponisten nicht durchgehend monodisch ist), und in der sich berühmte Komponisten wie Marc-Antoine Charpentier oder Michel-Richard Delalande ausgezeichnet haben.

Die ersten beiden „Leçons“ sind jeweils für eine hohe Stimme (Sopran) gesetzt, die von einem Continuo begleitet wird, die dritte hingegen für zwei hohe Stimmen und Continuo. Die Musik ist direkt inspiriert vom choralen Lektionston der Lesungen für die erste Nokturn der Trauermette, dem sog. *tonus lamentationum*: Die Einleitung „Incipit lamentatio Jeremiæ prophetæ“ der ersten Lesung übernimmt bis auf ein paar Ausschmückungen dessen Intonation fast identisch. Der Tradition folgend vertonte Couperin die jedem Vers vorangestellten hebräischen Buchstaben in Melismen, welche kurze Pausen zwischen jeder Deklamation bilden. Während diese Buchstaben in der lateinischen Fassung der Klagelieder keine besondere Funktion haben, dienen sie im ursprünglichen hebräischen Text als mnemonisches Hilfsmittel für die Rezitation, da die Buchstaben in alphabetischer Reihenfolge erscheinen. Zur Hervorhebung der Fülle höchst ausdrucksstarker und kontrastierender Bilder in diesem Text nutzte Couperin seine hervorragende Beherrschung musikalisch-rhetorischer Tonmalerei: Chromatische Abwärtsbewegungen, „abgehackte“ Melodien, eine Lamentation über einem Basso ostinato, melodische Vorhalte wie auch differenzierte Stimmlagen tragen zur Verdeutlichung der Bildsprache bei.

Nach Couperin haben andere Komponisten die Tradition der Lesungs-Vertonungen für die Trauermetten bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts fortgesetzt (darunter Charles-Henri de Blainville, Franz Xaver Richter, Jean-Jacques Rousseau, Pierre Desvignes u. a.). Aber in der Zwischenzeit hatte sich der religiöse Kontext grundlegend gewandelt und die Gottesdienste wurden wahrscheinlich weniger gut besucht als in der Zeit zuvor.

Sébastien Gaudelus

Übersetzung: Hilla Maria Heintz

Benoit Arnould - Bariton (Basse taille)

Benoit Arnould, der 2007 von der Adami zur „Révélation lyrique classique“ gewählt wurde, debütierte kurz darauf als Solist unter der Leitung herausragender Dirigenten. Oratorium und Oper gehören zu seinen bevorzugten Tätigkeitsfeldern. Unter Marc Minkowski sang Benoit Arnould den Guglielmo in „Così fan tutte“ und wirkte bei Bach-Passionen mit; mit Ton Koopman trat er als Purcells „King Arthur“ in Erscheinung. Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet ihn mit Philippe Herreweghe bei Bach-Kantaten, Mozart-Messen sowie im Requiem von Fauré. Zu seinen bisherigen Einspielungen zählen Rameaus „Dardanus“ (Anténor), mit dem Ensemble Pygmalion und Raphaël Pichon sowie „Affetti amorosi“, ein Frescobaldi-Album

mit Le Banquet Céleste und Damien Guillon. Auf der Bühne trat Benoit Arnould bisher in Erscheinung im Théâtre des Champs-Élysées und an der Oper Lille, in der neuen Produktion von Charpentiers „Médée“ (Arcas) unter der Leitung von Emmanuelle Haïm (Regie: Pierre Audi), als Jupiter in Rameaus „Platée“ unter Jean-Claude Malgoire (Regie: François Raffinot) sowie an der Staatsoper Stuttgart in einer Inszenierung von Calixto Bieto; außerdem sang er an der Opéra National de Bordeaux in „Les Indes galantes“ (Don Alvar und Bellone) unter Christophe Rousset. An der Oper Avignon und an der Opéra Royal de Versailles sang er die Titelrolle in Campras „Tancredi“, demnächst übernimmt er die Rolle des Apollo in Monteverdis „L'Orfeo“, mit Christina Pluhar. Mit dem Ensemble Amarillis bestreitet Benoit Arnould ein Bühnenprogramm mit französischer Barockmusik rund um die Figuren des Don Quichotte, Don Juan und Pygmalion. Eine Zusammenarbeit verbindet ihn mit Peter Neumann, Winfried Toll, Vincent Dumestre, Stephan MacLeod und Hervé Niquet im geistlichen Repertoire.

Anne Magouët - Sopran (Dessus)

Anne Magouët absolvierte zunächst ein komplettes Literatur- und Musikstudium (Viola), bevor sie ein Gesangsstudium am Conservatoire National de Région in Nantes aufnahm, wo sie mit „Médailles d'or“ in den Fächern Gesang, Alter Musik und Oper ausgezeichnet

wurde und einen „Prix de perfectionnement“ (Gesang allgemein und Operngesang) in der Klasse von Annie Tasset erhielt. Sie setzte ihr Studium dann bei Alain Buet fort. 2013 wurde Anne Magouët offiziell in die Confrérie des Chevaliers du Tastevin aufgenommen. Sie tritt sowohl mit Rezitalen als auch als Solistin in Erscheinung, auf Einladung von Ensembles wie etwa Stradivaria, Les Traversées Baroques, Les Ombres, Concerto Soave, La Grande Écurie und La Chambre du Roy, Les Folies Françaises, Les Passions, Mensa Sonora, dem Galilei Consort, Les Sacqueboutiers de Toulouse, Robert Pierre, Le Poème Harmonique, Sit Fast, Jacques Moderne, Le Concert Spirituel u. a. Parallel zu ihrem klassischen Repertoire, das von der Renaissance bis zur zeitgenössischen Musik reicht, nahm sie an verschiedenen Projekten mit Jazzmusikern teil, darunter David Chevallier („Gesualdo Variations“, „Doppeldowland“, „Sit Fast & Fear Not“, „Emotional Landscapes“), Alban Darche, Dominique Pifarély, Marc Ducret sowie der Pianist Gerardo Jerez Le Cam.

Chantal Santon Jeffery - Sopran (Dessus)

Chantal Santon Jeffery, die für ihre „warme und geschmeidige, wunderbar stetige Stimme“ (Le Monde) sowie ihre Bühnenpräsenz geschätzt wird, verkörperte bisher zahlreiche Rollen auf der Opernbühne, von Mozart (Donna Anna, Fiordiligi, die Gräfin, Sandrina) bis hin zu zeitgenössischen Kreationen (Michel Fourgons „Lolo Ferrari“ an der Oper Rouen,

Oscar Strasnoys „Hochzeitsvorbereitungen“ am Teatro Colón in Buenos Aires), über Richard Wagner (Senta in „Le Vaisseau fantôme“, der französischen Fassung von „Der fliegende Holländer“, an der Oper Rouen), Britten (die Gouvernante in „The Turn of the Screw“ an der Oper Lille), Haydn (die Titelrolle in „Armida“, in Clermont-Ferrand und Reims), Hervé (Mélusine in „Les Chevaliers de la Table ronde“, in Bordeaux und an La Fenice), Joseph Bodin de Boismortier („Don Quichotte chez la Duchesse“, an der Oper Metz und in Versailles), André Campra („Tancredi“ an der Oper Avignon), Rameau („La Folie in „Platée“ in Budapest), Florian Leopold Gassman („Opera Seria“) und Purcell („King Arthur“ an der Oper Montpellier, „Dido und Aeneas“). Auf Einladung renommierter Orchester wie etwa Le Concert Spirituel, Les Talens Lyriques, Le Cercle de l'Harmonie, Les Siècles, Opera Fuoco, der Brüsseler Philharmonie, Pygmalion, des Orfeo Orchestra sowie des Millennium Orchestra trat Chantal Santon Jeffery bisher in renommierten Konzertsälen (Salle Pleyel, Théâtre des Champs-Élysées, Châtelet, Teatro Colón, Brüssel Bozar, Arsenal de Metz, Auditorium de Radio-France, Müpa Budapest, Hong Kong Cultural Center, Chapelle Royale) in Erscheinung. Ihre umfangreiche Diskographie (über dreißig Einspielungen bisher) umfasst zahlreiche Werke des französischen Repertoires (Rameau, Campra, Boismortier, Grétry, Dukas, Marie Jaëll, Charles-Simon Catel, Antoine Dauvergne,

Félicien David, Théodore Dubois), aber auch Purcell, Johann Christian Bach, Giovanni Rovetta, Mozart, Joseph Martin Kraus sowie Haydn.

Les Ombres

Mit ihrer Begeisterung, ihrem hohen künstlerischen Anspruch und der „Buntheit“ eines generationenübergreifenden Ensembles stechen Les Ombres unter der gemeinsamen Leitung von Sylvain Sartre und Margaux Blanchard in der gegenwärtigen Barockmusikszene positiv heraus.

Künstlerische Begegnungen unterschiedlichster Art gestatten es Les Ombres, mit der gleichen Leidenschaft Kammermusikprojekte mit Werken von Bach, Couperin oder Telemann in Trio- oder Quartettbesetzung wie auch größere Bühnenproduktionen mit unbekanntenen Opern mit Kammerorchester, Solisten, Sängern, Schauspielern und Tänzern anzugehen. Die gleiche Sorgfalt, welche Les Ombres dem musikalischen Teil ihrer jeweiligen Projekte angedeihen lassen, um nicht nur ausgewiesene Musikkenner zu erreichen, gilt auch für die Erarbeitung des szenischen Aspekts ihrer Konzerte, mit dem Ziel, im Dienste der Musik mit Spielszenen, Lichteffekten oder Videoprojektionen eine einzigartige Atmosphäre zu schaffen. Es besteht jedoch kein Zweifel, dass das Wirken von Les Ombres zugleich in der direkten Nachfolge der musikalischen Arbeit der Erneuerer der Barockmusik steht. Getreu der so

genannten „historisch informierten“ Spielpraxis bilden musikwissenschaftliche Forschung und Interpretation für Les Ombres eine untrennbare Einheit. Die an der Schola Cantorum Basiliensis ausgebildeten Ensemblemitglieder haben sich der Wiederentdeckung vergessener Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts verschrieben, um diesen solchermaßen und bei absoluter Werktreue zu einer neuen Existenz zu verhelfen; die Musiker interessieren sich zudem insbesondere für Einfluss und Ausstrahlung der französischen Musik in Europa. Les Ombres haben die talentiertesten Künstler ihrer Generation um sich geschart, welche schon bei etlichen Projekten an führenden Opernhäusern und internationalen Festivals (Folle Journée, Ambronay, Freunde Alter Musik Basel, York, Utrecht, Tokio u. a.) mitwirkten. Die Einspielungen des Ensembles wurden von der Fachwelt hoch gelobt, wie die Auszeichnungen 4F (ffff) Télérama, Choc /Classica, Quobuzissime, „Coup de cœur“ des Jardin des critiques/France musique, Supersonic Pizzicato u. a. belegen. Les Ombres stehen bei dem Label Mirare unter Vertrag. Das Ensemble wird von der Fondation Orange, der DRAC sowie der Region Occitanie/Pyrénées-Méditerranée unterstützt. Les Ombres sind „Artists-in-Residence“ bei der Fondation Singer-Polignac, überdies sind sie Mitglied bei der Fédération des ensembles vocaux et instrumentaux spécialisés FEVIS sowie bei der Künstlergewerkschaft PROFEDIM.

Les Ombres

Margaux Blanchard & Sylvain Sartre - Direction artistique

Chantal Santon Jeffery, Anne Magouët - Dessus
Benoit Arnould - Basse

Olivier Briand, Marie Rouquié, Théotime Langlois de Swarte, Tiphaine Coquempot - Violons
Sylvain Sartre, Benjamin Gaspon - Flûtes traversières
Margaux Blanchard - Basse de viole
Étienne Galletier, André Henrich - Théorbes
Marc Meisel - Orgue et clavecin

Diapason : 392 Hz



Margaux Blanchard

Sylvain Sartre

Chantal Santon Jeffery

Benoit Arnould

Anne Magouët

Tous droits réservés

Les Ombres remercient toutes les personnes qui ont rendu possible la réalisation de ce disque et en particulier : René et François-René Martin, Luc Avot, Laurent et Louis Soumagnac, le Père Aniceto Bento Diogo et Xavier Gombert, Philippe Dufour, la Fondation Orange et Marie-Sophie Calot de Lardemelle, la Fondation Singer-Polignac et Yves Petit Devoize, Vincent Flückiger, Julien Condemine, Philippe Blanchard et les membres toujours aussi fidèles du Club des Mécènes des Ombres.

Enregistrement réalisé en mars 2017 à la Chapelle Notre-Dame-de-l'Immaculée-Conception (Nantes) et en décembre 2017 à l'Église Sainte-Marie-des-Fontenelles (Nanterre) / Direction artistique : Dominique Daigremont, Margaux Blanchard et Sylvain Sartre / Enregistrement et montage : Frédéric Briant / Conception et suivi artistique : René Martin - François-René Martin - Christian Meyrignac / Design : Jean-Michel Bouchet - LMWR / Réalisation digipack : saga illico / Photo couverture : Michael Kenna / Fabriqué par Sony DADC Austria. / © & © 2018 MIRARE, MIR 358
www.mirare.fr